

## ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Борис Дубин в статье «Классика, после и вместо», размышляя о современных стратегиях утверждения культурного авторитета, говорит о значимости фигуры культового автора и среди прочих черт этой фигуры называет «уклонение и ускользание от литературы как области готового, общепризнанного и понятного «всем»». Венедикт Ерофеев и Владимир Казаков именно культовые авторы, чьи имена до сих пор звучат как «пароль», а тексты продолжают «тревожить» исследователей. В 2013 году этим замечательным писателям исполнилось бы по 75 лет.*

УДК 821.161.1+82-2 ББК Ш401.36

О. Ю. Багдасарян  
Екатеринбург, Россия

### СЮЖЕТ О ДОН ЖУАНЕ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1980-Х ГГ. («ДОН ЖУАН» В. КАЗАКОВА – «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, ИЛИ ШАГИ КОМАНДОРА» ВЕН. ЕРОФЕЕВА)

**Аннотация.** Статья посвящена трансформациям легенды о Дон Жуане в драматургии 1980-х гг. На материале пьес Вен. Ерофеева и В. Казакова анализируются функции использования «вторичного сюжета».

**Ключевые слова:** Дон Жуан, Вен. Ерофеев, В. Казаков, «мировой образ», трансформация жанра, метаописание.

O. Yu. Bagdasaryan  
Yekaterinburg, Russia

### DON JUAN'S PLOT IN RUSSIAN DRAMA OF 1980'S (“DON JUAN” BY V. KAZAKOV – “WALPURGIS NIGHT, OR THE STEPS OF COMMANDER” BY VEN. EROFEEV)

**Abstract.** The article is devoted to the transformations of the Don Juan legend in Russian drama of 1980's. The functions of the plot recycling are analyzed on the material of Ven. Erofeev and V. Kazakov's plays.

**Keywords:** Don Juan, Venedict Erofeev, Vladimir Kazakov, genre transformations, metadescription.

Составить полный список художественных текстов, в которых возникает фигура Дон Жуана, вряд ли возможно – так прочно закрепилась в культуре легенда о сеvilьском обольстителе. Принято считать, что впервые сюжет о наказанном распутнике литературно оформил Тирсо де Молина – герой его драмы «Сеvilьский озорник» обладает тем набором черт, которые так или иначе будут варьироваться в более поздних Дон Жуанах. При этом все исследователи подчеркивают глубокие народные корни сюжета.

Загадке Дон Жуана посвящено немало отечественных и зарубежных работ<sup>1</sup>. В. Багно предлагает разделять образы вечные («раз и навсегда запечатленные художником и сопровождающие нас в одном, начертанном им обличье») и мировые (вызывающие одновременно симпатию и внутренний протест, основанные на неразрешимом противоречии). По мнению исследователя, спор между коллективными ценностями и личной моралью – как гаранти-

ей перемен и обновления человеческой жизни – то коренное противоречие, которое составляет ядро образа Дон Жуана и делает его вечно актуальным, провоцирует художников на бесконечное «варьирование» этого образа, а в читателе поддерживает к нему неугасающий интерес [Багно 1996: 235–236].

Русские версии Дон Жуана нередко становились объектом отдельного научного внимания, и центральным текстом отечественной традиции считается, конечно же, «Каменный гость» А. Пушкина. Особого внимания удостоен Дон Жуан Серебряного века, действительно, настойчиво возникающий в стихах и лирических драмах этого периода.

В последующие периоды «концентрация» текстов на сюжет Дон Жуана заметно снизилась, но «соблазнитель» не исчез из русской литературы. В XX веке к этой фигуре обращались самые разные художники: А. Амфитеатров, Б. Зайцев, Д. Самойлов, С. Алешин, В. Сосонора, Л. Жуховицкий, Л. Корсунский и многие другие. Не вызывает сомнений, что каждый текст – не просто «переложение» старой истории на новый лад, но специфическая авторская интерпретация, подчиненная сложной логике художественного «перечтения». В этом контексте двумя важными произведениями, использующими сюжет о Дон Жуане, являются пьесы В. Казакова и Вен. Ерофеева, созданные с разницей в два года.

<sup>1</sup> См.: Веселовский А. Легенда о Дон Жуане // Северный вестник. – 1887. – № 1; Weinstein Leo. The Metamorphoses of Don Juan. – Stanford University Press, 1959; Нусинов И. М. История образа Дон Жуана // Нусинов И. М. История литературного героя. – М., 1958. – С. 325–441; Багно В. Е. Порок и смерть язвят единым жалом... // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – Russian Studies. 1996. Т. 2. № 3. С. 131–147; Бабанов И. Е. Апология Дон Жуана // Звезда. – 1996. – № 10. – С. 162–178 и др. работы.

В. Казаков – художник, чье творчество исследователями прочно вписывается в авангардную традицию русской литературы. В немногочисленных работах, посвященных поэтике Казакова, подчеркиваются «особость» художественного мира писателя – его необычность и значительность, явленная в первую очередь в «новом языке», уплотненном и овеществленном слове; активное экспериментирование – с жанровыми, стилевыми и проч. конвенциями, особое «переживание» автором художественного пространства и времени<sup>2</sup>. Техника Казакова, по мнению критиков, близка к футуристической и обэриутской – именно эти традиции воспринимаются как «источники» его творчества.

Драматургия писателя рассматривается как один из важных этапов в истории авангардной драмы – продолжение линии Хлебников – Маяковский – Крученых – Введенский – Хармс. Именно как попытка введения «мифического героя в авангардный контекст» [Парин 200: 12] воспринимается критиками пьеса Казакова «Дон Жуан» [Красильникова 1997]. Она была написана в 1983 году и на самом деле представляет собой не одну пьесу, а серию из пяти драматических текстов: «Дон-Жуан» – «Обед в Кордове» – «Обед в Эскуриале» – «Последний поединок» – «Эпилог». Единство здесь достигается не последовательным разворачиванием сюжета, а повтором: «возвращением» героев, сходством (если не идентичностью) ситуаций и варьированием одних и тех же мотивов. Мини-пьесы из серии В. Казакова будто бы обнажают «фабульное ядро» протосюжета, сводят его к нескольким слагаемым: дорога, Испания, Дон Жуан и Лепорелло (имена), обед (видимо, отсылающий к знаменитой сцене ужина Дон Жуана и Командора, которой предшествовала перепалка между хозяином и слугой), поединок и любовь (как две составляющие образа главного героя). Этот набор элементов – «коэффициент узнавания образа» (Багно) – своеобразная выжимка из традиционных представлений о приключениях Дон Жуана, сделанная не с целью очередной интерпретации «мирового» образа, а с принципиально иным художественным намерением.

Структурный повтор, на котором строит свой текст Казаков, с одной стороны, выглядит как игровое утверждение незыблемости сюжета о Дон Жуане, с другой стороны – как ироническое оспаривание этой незыблемости, поскольку отсылающий к прототексту «фабульный остов» обрастает в пьесе множеством полуабсурдных словесных поединков.

Дон Жуан Казакова – философ с большой дозой, алхимик, якобы занятый изобретением пороха, «мирный вооруженный путешественник» – и всегда Поэт. Причем поэт не вообще, а поэт вполне определенного склада.

В своих диалогах-поединках с Лепорелло, дамами и другими персонажами пьесы Дон Жуан проявляет особенности творчества самого Казакова (вплоть до того, что в одной из сцен Дон Жуан представляется поэтом Владимиром Казаковским): стихи, которые Дон Жуан декламирует в подтверждение своего поэтического дара, не только варьируют наиболее важные мотивы творчества самого автора (зеркала, окна, ночи, дождя, сна), но на уровне поэтического приема, на уровне пластики языка – плоть от плоти поэзии В. Казакова<sup>3</sup>. Беседы Дон Жуана на поэтические темы читаются как проговаривание авторского поэтического кредо, как обнаружение принципиальных для самого Казакова художественных контекстов:

*Дон Игнацио (весело к Дон Жуану). Кто сейчас самый главный поэт в Петербурге?*

*Дон Жуан. Алексей Крученых.*

*Дон Игнацио. А кто самый знаменитый повар?*

*Дон Жуан. Александр Безыменский. (468)<sup>4</sup>*

...

*Донна Анастасия. Что вы больше всего цените в поэзии, дон Филипп?*

*Дон Жуан. То же, что и в порохе – взрывчатость.*

*Донна Анастасия. Так мог ответить только Алексей Крученых.*

*Дон Жуан. Или еще один поэт(474).<sup>5</sup>*

...

*Донна Анастасия (к Дон Жуану) А что вы скажете о Елизавете Мн-вой?*

*Дон Жуан. Скажу, что благодаря ей мы живем в елизаветинские времена.*

*Донна Анастасия. Я с вами согласна. Мне нравится смерть, которая в ее поэзии то вытесняет все, то вытесняется всем. Особенно в «Колыбельных Моцарту» (477).<sup>6</sup>*

Кроме того, текст пьесы включает и иронический анализ авторских приемов: так, смещенность временных координат, на которую сетует Король («Что же такое! Петербург уже построен, а порох еще не изобретен!» (475)), Дон Жуан называет «обыкновенным казаковством» (475).

<sup>3</sup> Соотнесенность стихотворных отрывков из пьесы с общим корпусом поэзии Казакова требует, конечно, отдельного рассмотрения. Некоторые мотивы творчества Казакова и особенности его работы со словом проанализированы в статье Нефагиной Г. Л. [Нефагина 2003: 201–218].

<sup>4</sup> Здесь и далее текст пьесы В. Казакова цитируется по: Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000.

<sup>5</sup> Хорошо известно, что А. Крученых, с которым Казаков встретился в 1966 году и отметил это как один из самых важных фактов своей биографии, оказал сильное влияние на Казакова. А. Крученых посвящен очерк Казакова «Зудесник».

<sup>6</sup> Ср.: из письма В. Казакова Е. Мнацакановой от 5.10.1980: «я понял, что мы с Вами жили в этом городе как брат и сестра, но только не знали друг друга. Моя любимая из Ваших работ – «Книга детства»; по-моему, равной ей нет в русской поэзии. Помните, «Колыбельная Моцарту»?» [Мнацаканова – Харджиев 2006].

<sup>2</sup> См.: Лёвшин И. Двойная игра Владимира Казакова // Новое литературное обозрение – № 15 (1995) – С. 287–292; Кукулин И. Стекланный рыцарь // «Знамя» – 1996 – № 6; Бирюков С. Поэзия русского авангарда. – М.: Изд-во Руслана Элинина, 2001. С. 153–162; Нефагина Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Выпуск II. – Минск: Издательский центр БГУ, 2003. – С. 201–218; Константинова С. Л. Игра с романом в прозаических миниатюрах В. Казакова: к вопросу об игровых стратегиях постфутуристической прозы // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Выпуск 13. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. – Псков: ПГПУ, 2011 – С. 98–102.

Важная для литературы авангарда черта – обнаружение и проблематизация границ между эстетическим и внеэстетическим – откликается в тексте Казакова введением в пьесу фигуры автора и многочисленными рефлексиями персонажей по поводу произведения, героями которого они и являются. Дон Жуан, Лепорелло и другие то и дело «обдумывают» повороты сюжета (*1-й разбойник. Если это Дон Жуан. То нам всем конец. 2-й разбойник. А если нет? 1-й разбойник. Тогда конец пьесе (465)*), высказываются о мастерстве автора (*Король. Друг мой. Чему ты улыбаешься? Лепорелло. Тому затруднительному положению, в котором очутился автор. Он ищет эффектной развязки и не находит (479)*) и предъявляют ему ультиматумы (*Вот что я предлагаю: если автор сейчас же – мановением своего пера – не перенесет нас с тобой в какую-нибудь таверну ..., мы откажемся идти по этой каменистой дороге. Лепорелло. Согласен! Мы откажемся идти не только по этой каменистой дороге, но и по любой другой дороге в этой каменистой драме (482)*). Текст Казакова «обдумывает» сам себя и постепенно – с каждой новой пьесой-повтором – превращается в метапоэтическую автокоммуникацию, когда «автор вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого текста» [Левин, ... 2001].

Игровая тональность пьесы сочетается с очень личным, вполне камерным звучанием, поскольку механизм «автоописания» апеллирует и к авторской биографии. И примечательнее всего в этом плане условная «любовная линия». Дон Жуан Казакова не обольщает, а влюбляется в женщин, с которыми встречается. Сцены соблазнения у Казакова замещены разговорами о поэзии – и именно женщины принимают героя как поэта, превращают разговор за обедом в диалог о поэзии. В движении от второй пьесы к четвертой обозначается постепенная динамика женских образов: во втором эпизоде («Обед в Кордове») донна Ирина «знакомится» с поэтом и как будто вспоминает героя («Мне кажется, что я вас уже когда-то видала, но не во сне, не бойтесь»); в третьей сцене («Обед в Эскуриале») Королева и донна Анастасия выглядят как хорошо знакомые с поэтическим кругом, к которому «принадлежит» и Дон Жуан, и разделяют его эстетические пристрастия; в четвертой пьесе герцогиня Матрешечка ведет свой, уже не «окололитературный», а вполне художественный диалог с героем и воспринимается как его настоящая возлюбленная – еще и потому, что единственная без труда распознает в герое Дон Жуана. Цепочка свиданий-соблазнений, положенная в основу мифа о распутнике, у Казакова превращается в путь героя к любимой. В данном случае уместно привлечение биографического комментария: известно, что Казаков называл свою жену Матрешечкой (*ср. из пьесы: Дон Жуан. Между Москвой и Андалузией есть одно удивительное село – Матрешечка... Донна Ирина. Да, да, вспоминаю. Старинный день, старинная усадьба, хранился сумрак в древнем зале – от той поры до этих пор, где о Матрешечке любимой немой скверкает разговор (469)*).

Итак, в пьесе Казакова интерпретация известной легенды трансформируется в автометаописание. И если фабульное развитие пьесы, отсылающее к легенде о соблазнителе, основывается на том, что Дон Жуан всегда должен оставаться неузнанным (иначе – поединок), то метапоэтическая сюжетная стратегия связывается именно с игровым разоблачением автора. Четвертая мини-пьеса завершает эту линию обнаружением автора в одном из разбойников:

*Донна Матрешечка. Я так и знала, что 1-й разбойник – это автор.*

*Лепорелло. А я так и знал, что автор – это первый разбойник. (491)*

Пьеса Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» написана в 1985 году. Это единственная завершенная пьеса из задуманной им трилогии «Драй Нахте» («Три ночи»), о появлении которой автор вспоминал так: «В конце 1985 года сестра подарила мне Корнелия и Расина. Был взбудоражен принципами классицизма и удивлен тем, что у них не над чем смеяться. Решил, отчего бы не написать классическую пьесу, только сделать смешно и в финале героев ухайдакать, а подонков оставить – это понятно нашему человеку» [Ерофеев 1989: 34]. В предисловии-письме к другу (весна 1985) В. Ерофеев объясняет общий замысел триптиха: «Первая ночь, Ночь на Ивана Купала: (или проще «Диссиденты»)), сделана пока только на одну четверть и обещает быть самой веселой и самой гибельной для всех ее персонажей. Тоже трагедия и тоже в пяти актах. Третью – «Ночь перед Рождеством» – намерен кончить к началу этой зимы. Все буаловские каноны во всех трех «Ночах» будут неукоснительно соблюдены: «Эрнсте Нахт – приемный пункт винной посуды; Цвайте Нахт – 31-е отделение психбольницы; Дритте Нахт – православный храм, от паперти до трапезной. И время: вечер – ночь – рассвет»<sup>7</sup>. «Вальпургиева ночь» представляет, таким образом, центральную часть триптиха.

Внешне драматург следует основным правилам классицизма, как и было заявлено им в цитируемом выше письме. Фабула пьесы вкратце такова: алкоголик Гуревич попадает в психиатрическую больницу, в которой он уже лечился ранее. Там он встречает свою бывшую возлюбленную – медсестру Наталью и вступает в конфликт с медбратом Боренькой-Мордворотом (как кажется Гуревичу, нынешним ухажером Натальи). Борька делает Гуревичу укол «сульфы», от тяжелого действия этого лекарства можно избавиться только с помощью спирта. Гуревич, отвлекая Наталью разговорами о любви, вытаскивает из ее кармана ключи, с помощью которых он и его соратник по палате Прохоров воруют из ординаторской «живительную влагу». После чего в третьей палате начинается настоящий карнавал, заканчивающийся смертью

<sup>7</sup> Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора.// Ерофеев Вен. Записки психопата. – М.: Вагриус. 2000. С. 267. Далее текст пьесы будет цитироваться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

всех пациентов палаты, т.к. спирт оказывается метиловым. В финале разъяренный Борька избивает ослепшего умирающего Гуревича.

За основу Ерофеев берет пятиактную трагедию – результат переработки классицистами римской пятиактной драмы, на которую призывал ориентироваться Шаплен в своей «Поэтике», и действительно следует правилам классицизма: все события происходят в психиатрической больнице (в основном – в палате № 3) и укладываются в 24 часа: «30 апреля, потом ночью, потом в часы первомайского рассвета» (268), главный конфликт связан с противостоянием протагониста (Гуревич) и антагониста (Борька), сохранены отчетливое членение на акты, обозначающее этапы развития конфликта (пролог-завязка – развитие действия – кульминация – развязка-эпилог), и ряд условностей (например, правило, что тот, кто заканчивает действие, не может начинать следующее и т.д.).

Однако при соблюдении формальных требований, предъявляемых к трагедии классицизма, Ерофеев по-своему «осваивает» эту жанровую модель.

Во-первых, вместо классицистского противостояния между долгом и чувством Ерофеев «разворачивает» свою трагедию вокруг конфликта между насилием и языком» [Лейдерман. Липовецкий 2003: 514]. В целом, перенесение конфликта в сферу языка следует логике трагедии классицизма, герой которой постоянно втянут в процесс говорения: как известно, самое важное случается в трагедии за сценой, при этом ключевые события отрефлексированы в монологах и диалогах героев. В пьесе Ерофеева герои-пациенты лишены права на свободу действия, для них именно язык становится единственной возможностью чувствовать себя людьми. «Свобода говорения» противостоит реальности и разгулу физического насилия со стороны медперсонала больницы.

Во-вторых, Ерофеев трансформирует основную фигуру трагедийного универсума – протагониста, и эти изменения более всего заметны в том, как история Льва Гуревича проецируется на уже известные литературные образы и сюжеты.

Пьеса Ерофеева полна литературных аллюзий. Уже одно название пьесы отсылает к двум принципиально важным для Ерофеева текстам: Вальпургиева ночь – к «Фаусту» Гете, в частности к сцене ведьминского шабаша, которая соотносится и со сценой веселого опьянения пациентов третьей палаты – почти магического действия, полного свободы и веселой игры. Шаги Командора указывают на ассоциации с легендой о Дон Жуане, которая, по мнению исследователя А. Барри, оказывается самой важной для драматического конфликта и сюжета [Burry 2005].

Ерофеев открыто ассоциирует Гуревича и Борьку с героями легенды о Дон Жуане (Лев – Командор, Борька – Дон Жуан). Так, пациент третьей палаты Прохоров описывает медбрата Борьку как бабника и бель-ами Натальи (бывшей возлюбленной Гуревича), приглашение Гуревича на ужин,

исходящее от санитаря, ассоциируется с известным по легенде приглашением Командора на ужин<sup>8</sup>:

*Борька. Гуревич! Если ты вечером не загнешься от сульфазина – прошу пожаловать ко мне на ужин. Вернее, на маевку. Слабость твоя, Наталья Алексеевна, сама будет стол сервировать... Ну, как? (297).*

В разговоре с Натальей Гуревич сам себя определяет как Командора, играя роль «разгневанного мужа», как назвала пушкинского командора А. Ахматова:

*Нашел, с кем дон-гуанствовать, стервец!  
Мордоворот и ты – невыносимо.  
О, этот боров нынче же, к рассвету,  
Услышит командорские шаги!... (310)*

Однако при внимательном чтении пьесы противостояние Борьки-Дон Жуана и Гуревича-Командора не кажется таким уж однозначным, более того, проецирование персонажей на закрепленные в культуре образы оказывается «рассеянным».

В начале пьесы именно Гуревич ассоциативно воспринимается как Дон Жуан. В первом акте, когда доктор спрашивает Гуревича о том, кого он больше любит, папу или маму, тот отвечает: «Больше все-таки папу. Когда мы с ним переплывали Геллеспонт...». Эта реплика немедленно воспринимается как намек на Байрона, который, как известно, переплыл Геллеспонт и является автором «Дон Жуана» [Burry 2005: 67].

С образом известного соблазнителя сближает Гуревича и много другое:

– Как и Дон Жуан, герой Ерофеева существует «вне закона» (Дон Жуан в разных литературных версиях сюжета осуждается законом и обществом за свои «шалости», у Пушкина герой возвращается в Мадрид, не получив на то разрешения), у Ерофеева Гуревич – бродяга, маргинал.

– Именно с фигурой Гуревича отчетливее всего связан в пьесе мотив опьянения, причем, Гуревич никогда не удовлетворен градусом своего опьянения – так же, как Дон Жуан никогда не бывает удовлетворен своей страстью. Эта нереализованная тяга к опьяненности – с помощью алкоголя или любви – сближает героев.

В эпизоде с Натали герой обрисован как соблазнитель, он весь искрится любовью, говорит с медсестрой стихами. Вообще поэтические упражнения Гуревича, его языковая свобода, тяга к «шекспировским ямбам», которая так сильно раздражает медперсонал больницы, отсылает к пушкинской версии Дон Жуана: у Пушкина Дон Жуан – поэт, на это обратила внимание А. Ахматова в статье ««Каменный гость» Пушкина», читая эту маленькую трагедию А. С. как драматическое воплощение личности поэта (у Ерофеева Гуревич тоже – поэт, и это качество отчасти делает его из-

<sup>8</sup> Приглашение на ужин фигурирует во всех легендах о Дон Жуане: у Тирсо де Молина, у Мольера, в опере Моцарта, у Пушкина Дон Жуан приглашает Командора стать стражем у двери Донны Анны.

гоем в мире «разумных людей» и своим – в палате психиатрической клиники).

Натали в этой сцене и в пьесе в целом может быть рассмотрена и как Анна (за связь с которой мстит Дон Жуану Командор), и как Лаура – одна из возлюбленных Дон Жуана в «Каменном госте» Пушкина (подобно пушкинской Лауре, Натали Ерофеева артистична, она легко включается в поэтические импровизации Гуревича). Кроме того, нельзя исключать и ассоциации с Натальей Николаевной Гончаровой – женой Пушкина, из-за которой состоялась дуэль между поэтом и Ж. Дантесом, в результате которой А. С. был убит.

– По мнению Д. Кропфа, Дон Жуан – герой с «неустойчивой» идентичностью: успешное соблазнение для него гораздо менее важно, чем возможность постоянного самообновления, собственная жизненная мобильность и нестабильность, обозначающая и свободу непрерывного переделывания себя и действительности [Kropf 1994: 7–48]. Такая интерпретация образа ДЖ очень близка к Гуревичу, который чужд всякого рода ограничениям, пропискам, стабильности и зафиксированности (об этом, в принципе, весь пролог, в котором доктор и медсестра безуспешно пытаются заполнить традиционную для приема в больницу анкету пациента – Гуревич же все время «выскальзывает» из рук – в его жизни нет ничего определенного – он не только нигде не прописан и не работает, он и расстояния измеряет в босфорах):

*Доктор. Документы какие-нибудь есть при себе?*  
*Гуревич. Никаких документов, я их не люблю.*  
*Рене Декарт говорил, что ... (269)*

...  
*Доктор. А какое сегодня чило на дворе? Год?*  
*Месяц?*  
*Гуревич. Какая разница? ... Да и все это для России мелко – дни, тысячелетия ... (272)*

Заполнение медицинской карты здесь выполняет ту же функцию, что и составление известного по опере Моцарта списка дон Жуана. Как подчеркивает Д. Кропф, для самого Дон Жуана список – это лишь свидетельство бесконечно длящегося удовольствия, для окружающих – способ привести спонтанность Дон Жуана к чему-то, что может быть регламентировано, а значит, понято (т.е. способ стабилизировать бесконечно подвижное, изменчивое), а также своего рода фиксация преступлений ловеласа, за которые его можно привлечь к ответу [Kropf 1994: 37–38].

Заполнение медицинской карта Гуревича в первом действии и есть своего рода список предъявляемых ему обвинений, в котором каждое движение героя подвергается фиксации и становится указанием на его «ненормальность»: *Доктор. Все! Все отметить! ... Отметьте у себя. Больше любит папу еврея, чем русскую маму ... (С. 270).*

Если учитывать эту точку зрения, а также наблюдения Р. Якобсона над семантикой статуи в поэтической мифологии Пушкина (противостояние ригидности и мобильности), то позиция Гуревича гораздо ближе к изменчивости Дон Жуана, нежели

к статичности Командора<sup>9</sup>. Вопрос в том, какое значение для художественной концепции Ерофеева имела эта подвижность характеров: их условная и гибкая соотнесенность с существующими образами литературных героев.

По мнению М. Липовецкого, такая подвижность – важная черта постмодернистской оптики, знак неразличимости дьявольщины и свободы, жизни и смерти [Лейдерман. Липовецкий 2003: 515], в пьесе же эта неразличимость лежит в основе художественного образа мира, определяя его главное свойство – релятивность. Но дело также и в том, что, несмотря на отчетливое противостояние протагониста и антагониста, внутренняя расколота трагедийного героя сводится теперь не к бинарной оппозиции, как это было свойственно героям «образцовых трагедий», а сосуществованию и порой неотделимости противоположных, казалось бы, начал<sup>10</sup>. От классицистской модели протагониста Ерофеев сохраняет в Гуревиче только волю к смыслу, стремление к выходу из расколотости. В целом же герой не представляет, кто он (жертва собственного обмана, Дон Жуан-соблазнитель или Командор), поэтому первоначальная идея Гуревича о пересмотре существующего порядка (*Я нынче ночью разорву в клочки / Трагедию, где под запретом ямбы. / Короче, я взрываю этот дом. (307)*) приводит к катастрофе. Пересматривающий взгляд вносит идею химеричности окружающего мира («...а эти, фантазмагории в белом, являются нам временами» (298)), определяет его как иллюзию свободного от всего сознания, то есть отчасти сам релятивизирует мир. И эта – в том числе и сообщаемая взглядом героя – идея хаотичности мироустройства становится не только его трагической судьбой, но и его трагической виной.

В лучших традициях классицизма смерть главного героя вынесена Ерофеевым за сцену: «Рык Гуревича становится все смертельнее. Занавес уже закрыт, и можно, в сущности, расходиться. Но там, по ту сторону занавеса, продолжается все то же, и без милосердия. Никаких аплодисментов» (344).

Финальной метафорой неразличимости, неотделенности порядка и хаоса, разумности и безумия становится слепота Гуревича, отсылающая нас к «Дон Жуану» в версии Тирсо де Молина – его «Севильскому озорнику», в котором одним из важных мотивов становится мотив временной ночной слепоты (ослепленности)<sup>11</sup>. Причем состояние слепоты, неясности, замутненности зрения объединяет

<sup>9</sup> Вообще пара «подвижность-статичность» может стать предметом отдельного рассмотрения, поскольку обнажает множество важных нюансов: так, например, приглашение Гуревича на ужин осуществляется после того как Борька фактически обездвигивает Гуревича (метафорически – превращает его в статую, Командора) – и уже одним этим физическим насилием над подвижностью героя (насилием, призванным зафиксировать подчиненное положение Гуревича) внушая ему идею Возмездия.

<sup>10</sup> О смешении в пьесе поэзии и клишированности см. указ. статью А. Бургу.

<sup>11</sup> У Тирсо де Молины обман Дон Жуаном женщин удавался именно потому, что жертвы богохульника-сластолюбца не распознавали его в темноте как обманщика – собственно, темнота и была синонимом обмана.

героя и зрителей, ставит их в один ряд (см. ремарку: «Слепцу и зрителю почти ничего не видно, Бореньке видно все» (343)).

В развязке «Вальпургиевой ночи» фигура слепого Гуревича, избиваемого Борькой-Мордоворотом, читается теперь уже и как жертва обмана, или самообмана, если учитывать амбивалентную природу характера протагониста: Дон Жуана, возмнившего себя Командором. Таким образом, на образ главного героя проецируются почти все ключевые мотивы условного «исходного сюжета» о Дон Жуане (обольщения, возмездия/наказания, жертвы).

Итак, Казаков и Ерофеев не просто творят новую историю из старого материала. Их объединяет то, что сложившийся в культуре «вечный» сюжет оба автора используют для ревизии механизмов самой культуры: В. Казаков превращает легенду о Дон Жуане в сюжет творческого самоописания, Вен. Ерофеев, привлекая литературные аллюзии, «тестирует» на прочность модель трагедии и «взрывает» ее изнутри, создавая парадоксальный «расщепленный» образ протагониста.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Burly A. The Poet's Fatal Flaw: Ven. Erofeev's Don Juan Subtext in Walpurgis Night, or The Steps of Commander // *Russian Review* – 64 (Jan. 2005). p. 65–76.

Kropf D. Authorship as Alchemy: Subversive writing in Pushkin, Scott, Hoffman. Stanford, 1994.

#### Данные об авторе:

Ольга Юрьевна Багдасарян – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: alol1@yandex.ru

#### About the author:

Olga Yurievna Bagdasaryan – Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Багно В. Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // ТОДРЛ. – СПб., 1996. Т. 50. С. 234–241.

Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000.

Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Театр. – 1989. – № 4. – С. 34.

Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Ерофеев Вен. Записки психопата. – М.: Вагриус. 2000. С. 267.

Красильникова Е. Г. Типология русской авангардистской драмы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы Международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря, 1998 г.). Сост. М. З. Воробьева и др. – М.: РГГУ, 2001. С. 282–316.

Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. – М.: Академия. 2003.

Елизавета Мнацаканова – Николай Харджиев. «Причастность к силе букв» (переписка 1981–1993 годов; вступ. статья, подготовка текста и публикация Е. А. Мнацакановой) // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 79.

Нефагина Г. Л. Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Выпуск II. – Минск: Издательский центр БГУ, 2003.

Парин А. Дон Жуан на русских дорогах // Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000.

Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997.